

# PISADAS EN EL PARAÍSO: EL MUNDO NATURAL Y LA PRESENCIA HUMANA EN "ESPADAS COMO LABIOS" DE VICENTE ALEIXANDRE

Derek HARRIS

Universidad de Aberdeen. Escocia

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-2; 179-195]

*En "Espadas como labios" de Vicente Aleixandre existe una relación problemática entre el contexto dominante del mundo natural y la presencia humana que la contempla. Hay constantes alusiones a un paraíso o perdido ya o todavía no encontrado. Este tópico arraigado en el romanticismo se convierte en una de las coordenadas del particular mundo surrealista creado por el poeta en la etapa prebélica de su obra.*

*In Vicente Aleixandre's "Espadas como labios" there is a complex relationship between the dominant context of the natural world and the human presence that bears witness to it. There are continuing allusions to a paradise either already lost or still to be found. This theme rooted in romanticism is turned into one of the coordinants of the private surrealist world created by the poet in the pre-war period of his work.*

EL MUNDO QUE SE REVELA en *Espadas como labios* (1930-1931), el segundo libro surrealista de Vicente Aleixandre, es tan extraño como el título del libro mismo. En una circunstancia donde los labios pueden ser como espadas y las espadas pueden ser como labios en un proceso metamórfico en el que se intercambian los atributos de ambos elementos del símil para hacer, por ejemplo, que las espadas ofrezcan una invitación tan dulcemente invitadora como los labios y los labios se vuelvan tan duros y afilados como las espadas; en esta circunstancia todo se hace posible, como debiera ser, en efecto, en un mundo surrealista. La ecuación de elementos animados e inanimados que se presenta en el título se ve repetida en imágenes parecidas en el curso del libro entero, cuyos textos se citan en este trabajo según la edición de 1972 en la que se respeta la casi total falta de puntuación de la primera salida del libro en 1932. Nótese los siguientes ejemplos, no exhaustivos, de la yuxtaposición de referencias metálicas y referencias sensibles y a menudo humanas: "metales sin saliva" (46), "flechas desnudadas" (50), "peces de acero" (52), "mano de acero" (64), "flor de metal" (64), "élitros de bronce" (73), "golondrinas de plomo" (75), "sonrisas como alambres" (98), "carnes de lata" (98), "corazón de resorte" (99). Esta yuxtaposición de lo animado y lo inanimado puede sobrepasar los límites de la metalurgia: "sonrisa arrollada" (47), "sordas esteras" (54), "flor de carbón" (66), "amaneceres espinosos" (75), "sonrisa estriada" (76), "mantas con alas" (91), "vidrieras sordas" (93), "carne de cristal triste" (99), "corazones

con alas" (100). Tales imágenes son mucho más que el acercamiento de realidades distantes que Pierre Reverdy en el texto "L'image" de 1918 propuso como la definición de la imagen poética moderna y que André Breton adoptó como la característica de la imagen surrealista en el *Manifeste du surréalisme* de 1924. En la mayoría de las imágenes que se acaban de citar el adjetivo o el complemento adjetival indican un proceso de la desnaturalización del sustantivo que complementan, suprimiendo la personificación del elemento humano y destruyendo la dimensión sensible del elemento natural. Una sonrisa estriada, por ejemplo, transforma la expresión humana de placer o de buena acogida en una imagen de dolor al equipararla con las gubias dejadas en una roca al pasar por encima un glaciar. En lo que puede ser o la confrontación o la combinación de lo animado y lo inanimado, de lo humano y lo inhumano, las dos dimensiones adquieren una relación simbiótica que provoca un cambio en ambas. Un cambio radical en las relaciones que se hubieran esperado entre los componentes de un texto, sea escrito o visual, es uno de los fenómenos que definen el surrealismo; y así este cambio de relaciones se presenta como uno de los indicios definidores del surrealismo en *Espadas como labios*. La intención de este trabajo es, por lo tanto, intentar un acercamiento al particular mundo surrealista aleixandrino desde el punto de vista de la relación entre la presencia humana y el mundo natural en el marco de aquella imagen central paradisíaca que da fondo a la poesía de Aleixandre en la época que va de *Ámbito* hasta *Sombra del Paraíso*.

En *Espadas como labios* esta relación es casi siempre de una índole enigmática a causa del hermetismo de la expresión de estos poemas. Una dificultad expresiva es, en efecto, una característica dominante en todo el libro, donde dos poemas se entitulan "La palabra" y "Palabras", respectivamente, donde la petición urgente "escúchame" ocurre repetidamente, y donde muchos poemas parecen ser actos de habla que buscan sin éxito establecer un diálogo. La dimensión humana de la combinación de lo animado y lo inanimado es así de un carácter problemático y una identidad insegura. Los elementos del mundo natural se ven con una más clara presencia en la combinación animado-inanimado de los elementos nominales pronunciados por el hablante de los poemas. El mundo natural que esta voz recorre se halla dominado por fenómenos sencillos y genéricos de un medio ambiente terrestre y marítimo. Las referencias botánicas son las más numerosas —"helechos, azucena, árboles, palmas, siemprevivas, flor, margaritas, hierba, nenúfar, líquen, musgo, nardo, césped, violetas, lino, cardos"—, junto con términos asociados como "bosque, montaña, ladera, piedras, jardín". En las referencias zoológicas terrestres dominan los pájaros entre los grupos de animales: "ave, pájaros, paloma, golondrinas, jilguero". Existe también una presencia variada de otros animales: "caracol,

cocodrilos, abeja, mastines, toro, escarabajo, avispa, tigre", mientras los caballos se hallan aludidos en "galopes" y cascos". En el mundo marítimo la fauna abarca "peces, cangrejos, tiburón, escualo, delfines, gaviota". El medio ambiente marítimo se define en las siguientes referencias: "mar, playas, aguas, conchas, espumas, ondas, arena, océano". Al fondo están las presencias celestiales como "luna, sol, estrellas, cielo" y fenómenos meteorológicos: "viento, niebla, nubes, relámpago, lluvia, nieve, tempestades".

En la dimensión humana domina las partes del cuerpo, en la mayoría de los casos sin atribución a ningún individuo y nunca a ninguna persona nombrada o identificada. En todo el libro no aparece nadie que tenga nombre ni identificación. La lista de estas referencias es extensa: "hueco de una mano, oídos, lóbulo, boca, cabecitas de niño, brazo, diente, pecho, pulgar, pie, senos, cabellera, garganta, lengua, labios, cabezas, cinturas, corazones, pelos, venas, ojos, yemas, pubis, sienes, traseros, bigotes, frentes, puño, mejilla, espalda, dedos, cuello, ojera, pestaña, párpado, pulsos, codos, vientre, flanco, rostro, cara, muslos, piel, axilas, piernas, tobillos, talones, uñas, rodillas, huesos, músculos". En esta lista se hace evidente el característico enfoque físico en primer plano sobre la presencia humana y la conciencia de la corporalidad de esta presencia. Una presencia humana entera, en contraste con las partes fragmentadas del cuerpo, se halla indicada por la voz que pronuncia los poemas y por la supuesta presencia real o imaginada de la persona o las personas a quienes estos actos de habla se dirigen. Pero esto es sólo una indicación de la presencia humana ya que la voz que habla resulta ser un pronombre incorpóreo, un "yo" que busca comunicar con una segunda persona igualmente elemental. Los únicos personajes humanos a quienes los poemas se refieren claramente son entes genéricos –"muchachas, niño, muchacho, mujeres"–, aparte de las "damas, caballeros" y "walkyrias" que aparecen en los poemas "El vals" y "Salón" respectivamente, poemas con una dimensión de crítica social. El aspecto social del mundo humano es, sin embargo, casi inexistente en el libro en su totalidad, como indican las pocas referencias a la vestimenta, de la que sólo se mencionan "ropa, traje, zapatos, delantal". Se hallan, no obstante, numerosas referencias a experiencias físicas y emocionales: "sonrisa, sollozos, miradas, risa, ansia, lágrimas, suspiro, gemido, cariño, grito, saludo, gesto, ayes, adioses, lamento, lloro, caricias, duermo, sueño, tacto, memoria, recuerdos, cuidados, esperanza, tos, respirar, vista, voces, calambre, pensamiento".

Estos múltiples elementos de las dimensiones naturales y humanas crean con su interacción el complejo mundo de *Espadas como labios*. El mundo natural y la presencia humana se relacionan de una manera que trae ecos del viejo sentimiento romántico de comunión con fuerzas elementales y una experiencia simultánea de la ruptura o la inaccesibilidad de esta comunión. Es de

notar que en la lista de experiencias emocionales que se acaba de repasar las expresiones de dolor y de desdicha dominan las expresiones de placer. La relación problemática entre el mundo natural y la presencia humana hace pensar en el tópico de la residencia en el Paraíso y el siguiente desahucio del jardín paradisiaco. El tópico del Paraíso en *Espadas como labios*, luego se desarrolla en *La destrucción o el amor* de 1935 para culminar en *Sombra del Paraíso* de 1944 (ver Harris). El Paraíso aleixandrino posee características muy particulares que muy poco se asocian con las convencionales del Edén bíblico aunque utiliza algunos elementos tópicos en su formación. Así se ve que en *Espadas como labios*, como conviene a la índole palindrómica indicada por el título del libro, que puede leerse según las dos perspectivas simultáneas de espadas como labios y labios como espadas, el paraíso aludido en estos poemas parece abarcar experiencias tanto poslapsarianas como prelapsarianas.

Un poema como "Súplica" presenta una visión extática de un paraíso para luego terminar con la supresión de esta visión al correr una cortina impenetrable.

Delgadas lenguas cabelleras rubias  
ninfas o peces ríos y la aurora  
Sobre el nivel del aire bandas lucen  
pájaros plumas nácares o sueño  
¡Risa!

5

Cien fuerzas cien estelas cien latidos  
un mundo entre las manos o la frente  
una senda o jirafas de blancura  
un oriente de perlas sobre el labio  
todo un sentir a ritmo azul el cielo

10

Dicha dicha navío por el brazo  
por la más difícil coyuntura  
por donde si aplacamos el oído  
se oye el rumor de la caricia extrema

Un dolor muy pequeño si es que existe  
es una niña o papel casi traslúcido  
pueden verse las venas y el dibujo  
pueden verse los besos no emergidos

15

Ríos peces estrellas puntas ansia  
todo transcurre —mármol y sonidos—  
sordas esteras pasan clausurando  
esa delgada voz de corazones (54)

20

A pesar de la idiosincracia expresiva la primera estrofa celebra los componentes convencionales del *locus amoenus* clásico, incluyendo incluso la presencia de ninfas de pelo rubio. Aunque aparece la meridiana intrusión surrealista de jirafas blancas, la escena evocada es, a grandes rasgos, una reelaboración de muchos de

los tópicos de la égloga renacentista, una cualidad que se halla subrayada por el uso del verso endecasilábico. Algunas imágenes incluso llevan ecos de la convención petrarquista; "nácares" podría referirse a la piel presuntamente blanca de las ninfas rubias, "oriente de perlas sobre el labio" contiene una inversión de "perlas de oriente", que podría ser una referencia convencional a los dientes blancos de las ninfas. Es incluso posible que las jirafas blancas, imagen creada por la característica estructura surrealista de un sustantivo y un adjetivo combinados; a pesar de su mutua lejanía semántica, por una preposición compo-nencial, "jirafas de blancura", puede aludir a la "blancheur animale" que aparece en el poema eglógico "L'Après-midi d'un faun" de Stéphane Mallarmé en el momento en que un vuelo de cisnes se transforma en náyades. Aún más, el comienzo de la estrofa se imbuje de fuertes reminiscencias de la poesía de Jorge Guillén, acentuadas sobre todo por la interjección extática "¡Risa!" en el verso 5.

La estrofa está empapada tanto de vitalidad como de vitalismo. La multiplicación hiperbólica del verso 6, que puede aludir a las ninfas que se bañan en el río, indica la interacción jubilosa de la presencia humana idealizada con el ámbito natural que también conlleva connotaciones igualmente idealizadas, para culminar al fin de la estrofa en el sentimiento de armonía experimentada bajo un cielo que se supone libre de nubes. Estos diez primeros versos se llenan también de referencias a la experiencia sensorial, sobre todo la visual y la aural. Luz y color se presentan en el pelo rubio y el nácar de las ninfas, en el alba, en los pájaros que lucen y en el cielo azul, con un elemento cromático adicional dado por la blancura de las jirafas. La presencia sonora se aserta con la exclamatoria "¡Risa!" y también se insinúa por las "delgadas lenguas" que abren el poema con una imagen sonora sinestésica y metonímica que alude a las voces o quizás las risas de las ninfas. De una misma manera "un oriente de perlas sobre el labio" podría entenderse como una imagen sonora, haciendo alusión a la analogía entre las risas de las ninfas y el sonido que hace una cantidad de perlas al caer sobre una superficie dura, aunque también es una imagen visual de los dientes que se descubren al abrirse la boca para reír. La única sombra presente en esta escena idílica es la sugestión en el verso 4 que puede ser sólo un sueño, a lo que sigue la aserción en el verso 7 que un mundo se halla o en las manos o en la frente, de lo que se puede deducir que la frente es una imagen del cerebro o la imaginación. Así se sugiere que el mundo paradisíaco evocado en estos versos es una ilusión. Es de notar, además, que este paraíso se presenta en términos que se han tomado prestados de la convención pastoral y del milagroso mundo cotidiano de la obra de Jorge Guillén. Pero estos son elementos negativos mínimos dentro de la dominante armonía de la escena que se refuerza más que se difumina con la expresión fragmentada, nominalista y paratáctica cuyo impresionismo casi puntillista da un sentido de inmediatez a la experiencia.

La atmósfera celebratoria se mantiene en la repetición de "dicha" al comienzo de la estrofa siguiente, aunque la imagen del navío y el brazo luego presenta una gran dificultad de interpretación, sobre todo por la ambigüedad de la preposición "por", que además de las acepciones de "a lo largo" o "a través", podría también significar "a causa de" o "a cambio de". En un texto tal como este poema donde queda desechada la lógica convencional la ambigüedad no puede resolverse. Pero cualquiera que sea el significado de la preposición, tiene la función de establecer una relación entre el barco y el atributo humano, mientras que la yuxtaposición con "dicha" y las asociaciones de un barco con la circunstancia acuática del río en la estrofa anterior indica una significación positiva. "Coyuntura" en el verso siguiente ofrece otro ejemplo de ambigüedad, siendo o una "circunstancia" o una "ocasión" sencillamente o, más específicamente, una coyuntura anatómica, presuntamente del brazo. La referencia a la dificultad puede echar otra sombra al ambiente extático, aunque si se asume que el navío es una imagen positiva, la amenaza quedará negada. Sin embargo, aparece un mayor grado de ambivalencia en los versos siguientes donde se toma la idea subyacente de la concha en la que se oye el sonido del mar al acercarla a la oreja para sustituir la concha con la "más difícil coyuntura" y el sonido del mar con "la caricia extrema". La analogía con la concha indica que el sonido que se oye es una ilusión o, por lo menos, una ausencia, mientras que la dimensión erótica sugerida por la caricia se halla minada por la ambigüedad del adjetivo "extrema", que podría leerse como "último", en el sentido de "máximo", o podría significar "final" o "distante", lo que enlazaría con el simulacro ilusorio del sonido del mar en la concha. Así esta imagen puede adquirir un significado muy negativo, acentuado posiblemente por el uso de la primera persona plural del verbo —un raro caso en el libro— que abarca, supuestamente, toda la humanidad.

La amenaza inherente aquí queda reconocida en el primer verso de la estrofa siguiente donde la presencia del dolor se disminuye literalmente al presentarse en miniatura y con una existencia hipotética, aunque también será posible leer esto, quizá en una lectura perversa, como una indicación que el niño con el paso de los años experimentará un dolor más intenso y más difícil de controlar que se ve sugerida por los besos todavía por emerger, lo que hace del amor una experiencia destructiva y no jubilosa que concuerda con la connotación potencialmente negativa de "la caricia extrema".

El primer verso de la última estrofa empieza con una repetición de los elementos eglógicos, "ríos, peces, estrellas", pero termina con la imagen putativamente destructiva de "puntas" y con la expresión o de congoja o de un anhelo insatisfecho significada por la palabra "ansia". Esta imbricación de elementos posiblemente antagónicos conduce en el verso siguiente a la declara-

ción heraclitana de la mutabilidad total que echa una sombra tanto a los sonidos alegres de las risas de las ninfas y al mármol, que es una imagen convencional de resistencia a la temporalidad, imagen en este caso que puede ser una referencia a estatuas clásicas sugeridas por la circunstancia ecológica en el poema. En lugar de la llegada de la noche para oscurecer el idilio pastoral, según la convención renacentista, las voces de las ninfas, que ahora llevan las asociaciones de emoción y sinceridad contenidas en la palabra "corazones", quedan silenciadas en la reclusión que traen las sinestésicas "sordas esteras", que se suponen ser un elemento toscó que añade una cualidad táctil desagradable que contrasta violentamente con el atractivo oral y visual de las ninfas. Es también posible que se encuentre aquí otra erupción surrealista en el texto, ya que "estera" también podría significar rodados de oruga en una máquina. Pero incluso sin esta posibilidad queda patente que el poema acaba negativamente, dando un tono patético al título "Súplica", que ahora se revela como una petición que busca una intercesión o para que se mantenga la visión del paraíso o para que se devuelva esta visión ya desaparecida.

Una perspectiva distinta se presenta en el poema "Siempre".

Estoy solo las ondas playa escúchame  
De frente los delfines o la espada  
La certeza de siempre los no-límites  
Esta tierna cabeza no amarilla  
esta piedra de carne que solloza. 5  
Arena arena tu clamor es mío  
Por mi sombra no existes como seno  
no finjas que las velas que la brisa  
que un aquilón un viento furibundo  
va a empujar tu sonrisa hasta la espuma 10  
robándole a la sangre sus navíos

Amor amor detén tu planta impura. (82)

Estos doce versos endecasilábicos son el vehículo de la voz poética de una presencia humana que busca comunicación, y presuntamente comunión, con el mundo elemental representado por la playa. Se nota una evidente separación entre el mundo natural y el individuo solitario a quien es posible identificar con la presencia no rubia en los versos 4 y 5 que posee una carne que solloza con la dureza de una piedra. Esta presencia humana inmóvil y dolorida contrasta con la certidumbre eterna y la extensión sin límites del mar con sus habitantes naturales de delfines y peces espada, aunque es posible leer también "espada" como arma blanca. El apóstrofe a la arena de la playa en el verso 6 parece establecer una identificación empática basada en un anhelo parecido de comunión. La presencia humana que proyecta la sombra en el verso 7 impide que la arena se haga el regazo acogedor de la tierra que será en la ima-

gen tópica de la convención romántica o posiblemente detiene y niega el proceso de la transformación de la arena en seno. La arena así, igual que la presencia humana, queda separada de su existencia ideal. Los últimos cuatro versos de la sección principal del poema son un aviso a la arena de no creer que el mundo marítimo de velas y viento vaya a levantarla para incorporarla en el ambiente elemental del mar. Este deseo se presenta como una ilusión, una esperanza falsa. El último verso aislado busca excluir de la playa el amor como una contaminación, designada con la imagen de la huella de un pie humano en la tersura prístina de la arena. El amor, el ansia que experimenta la "piedra de carne" y la arena de la playa, no trae la trascendencia romántica del individuo en comunión con el mundo natural sino la conciencia de la individualidad que separa la presencia humana del paraíso marítimo, sin tiempo y límites, sentimiento igualmente romántico. El Paraíso es el mundo antes de la aparición de la primera presencia humana, el Paraíso es el mundo natural a solas —compárese el título del libro aleixandrino *Mundo a solas* (1934-1936). La Caída por lo tanto no es el desahucio del jardín edénico de sus primeros residentes sino el momento de su llegada al jardín imprimiendo la primera pisada humana en la arena. La analogía quizás se basa en la huella que Robinson Crusoe descubre en la playa de su isla o quizás, menos literaria y más científica, una alusión al proceso evolutivo que vio a nuestros antepasados anfibios remotísimos emerger del mar para tomar posesión de la tierra.

La imagen de la pisada o de cosas pisadas se repite en *Espadas como labios*. Como "un lóbulo que amanece...entre la luz pisada" (45) forma parte de la imagen final del poema, "Mi voz", que, según he propuesto en otra parte (Harris), es un texto que no sólo se refiere a la voz poética sino a la idea básica de la creación. Esta es la Palabra en el Comienzo que se responsabiliza de la creación nominalista del mundo. Y también el acto de habla con que Adán dio nombre a las plantas y los animales del Edén. La luz pisada que aparece al fin de este poema podría hacer alusión a la primera pisada humana en el Paraíso, o podría indicar, dadas las fuertes connotaciones peyorativas de "pisada" con destrucción y abuso, una señal de la contaminación humana del jardín paradisíaco.

En el segundo poema del libro, "La palabra", la imagen de la pisada ocurre dentro de lo que parece ser una circunstancia evidentemente negativa:

Este calor que aún queda mira ¿lo ves? allá más lejos  
en el primer pulgar de un pie perdido  
adonde no llegarán nunca tus besos (46)

La primera pisada, aunque retiene el calor humano, queda fuera del alcance de la presencia erótica indicada por los besos. Al fin del poema las dos entidades que se refieren en el texto, identificados sólo por los pronombres "yo" y "tú",



se hallan confrontadas al pisar la segunda persona los caracoles que estaban oyendo los labios de la primera: "porque tú pisas caracoles/que aguardaban oyendo mis dos labios" (45). Es de suponer que la presencia erótica identificada como "tú" destruye la posibilidad de la comunicación entre el "yo" y el mundo natural, haciendo que la palabra se invalide.

En "Partida", el tercer poema del libro, la pisada de un pie produce lo que a primera vista es una experiencia desastrosa de una gran inquietud, teniendo en cuenta el significado normal del verbo "zozobrar" en los versos siguientes:

Entre helechos gargantas o espesuras  
entre zumo de sueño o entre estrellas  
pisar es zozobrar los corazones  
(borda de miel) es tacto derramado (48)

La idea de un corazón que o se halla naufragado o invadido por la inquietud contrasta con el carácter aparentemente positivo de las imágenes colindantes, lo que sugiere una posible lectura de los corazones naufragados como una expresión hiperbólica del impacto emocional profundo producido por el contacto del pie con el paraíso natural. Esta posibilidad se refuerza con las asociaciones del último verso citado, donde la imagen del barco aparece otra vez en la metonimia de "borda", mientras que La Tierra de Promisión, la bíblica tierra repleta de leche y miel, se vislumbra en los elementos imaginísticos separados de "miel" y "derramado". Pero subyace también en estos versos la idea de la leche derramada. Esta imagen subyacente, y el uso del verbo "zozobrar", colorean de una manera negativa la relación entre la presencia humana y el mundo natural.

Una ambivalencia parecida se deja ver en el poema "Silencio", también incluido en la primera sección del libro.

Bajo el sollozo un jardín no mojado	
Oh pájaros los cantos los plumajes	
Esta África mano azul sin sueño.	
Del tamaño de un ave unos labios. No escucho	
El paisaje es la risa. Dos cinturas amándose.	5
Los árboles en sombra segregan voz Silencio	
Así repaso niebla o plata dura	
beso en la frente África agua sola	
agua de nieve corazón o urna	
vaticinio de besos ¡oh cabida!	10
donde ya mis oídos no escucharon	
los pasos en la arena o luz o sombra (53)	

Un jardín paradisíaco inmaculado lleno del sonido celebratorio de los pájaros se presenta como un idilio amoroso donde las dimensiones humanas y natu-

rales coexisten en la armonía completa de una unión simbiótica que proporciona una risa al paisaje e integra los labios que ríen y besan con los pájaros. Esta imagen del paraíso, sin embargo, se halla negada por su situación bajo el sollozo, lo que indica que este poema posee el título "Silencio" porque es un lamento para la desaparición del idilio. Los sonidos de los pájaros y de la risa no los oye la presencia de primera persona en el poema. La sombra de los árboles anula sinestésicamente el sonido de las voces humanas y animales, dejando a la presencia humana desandar el camino que había tomado a través del jardín que ha perdido la cualidad de "no mojado" y ha sido invadido por las imágenes otoñales de niebla y frío. La "frente lírica" del verso 8, en paralelo a la "lírica mano" del verso 3, devuelve el beso con una imagen acuática en la que se anega la cualidad no mojada del jardín al comienzo del poema. El agua trae un complejo de connotaciones donde se combinan asociaciones positivas y negativas. La cualidad negativa, fría y no refrescante, del agua de nieve se opone a las asociaciones positivas de "corazón", mientras que la imagen paralela de "urna" podrá aludir simplemente a las grandes urnas de piedra frecuentes en jardines formales o podría significar una urna funeraria, haciéndose así una metáfora de un corazón lleno de emociones muertas. La posibilidad de besos en el futuro referida en el verso 10, seguida de la extática exclamación guillenesca, se halla suprimida por la reafirmación del silencio en los pasos en la arena y la luz, no escuchados y por lo tanto ya ausentes, ya idos o incluso sin haber venido siquiera. Se nota aquí una contrareferencia a la "luz pisada" en "Mi voz" y a la pisada en "Siempre". La adición de la sombra a este grupo de imágenes niega, además, las asociaciones vitales de la luz, tanto en el concepto de la sombra como el opuesto convencional como en la posibilidad de ser la sombra el equivalente de la luz, teniendo en cuenta el uso idiosincrático aleixandrino de la conjunción "o" para identificar cosas en vez de contrastarlas. El jardín aquí, silencioso, oscuro y vacío, ya no es un paraíso. Sin embargo, para subrayar la ambivalencia, el tópico se presenta, en "Nacimiento último" (55), el poema final triunfante de la primera sección del libro, con la imagen de pisadas en la tierra que acompañan un dominio del mundo y del futuro –"A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte"–, mientras que los ojos que contemplan el mundo de una extensión ilimitada –"el mar la mar los mares los no-límites"– se describen como unos vírgenes "ojos no pisados".

La coexistencia de connotaciones negativas y positivas en la imagen de paraíso y de la presencia humana que se encuentra allí es una característica marcada de la primera sección de *Espadas como labios*, pero en las otras tres secciones del libro la imagen de la pisada asociada con el tópico paradisíaco no ocurre con la misma frecuencia. La segunda sección sólo contiene una referencia ambigua a "un rápido paso camino de la luz" (66). La tercera sección

incluye el poema "Siempre". Se halla, además, una clara imagen de la soledad, "ese afán postrero de besar a la orilla/estampa dolorida de uno solo o pie errado", en "Madre madre" (83), donde el "afán postrero" podría relacionarse con la "caricia extrema" de "Súplica", mientras que en "Tempestad arriba" una secuencia de imágenes negativas se completa con el verso final, "flores de piso huídas pies desnudos" (91). La imagen de la pisada también adquiere una nueva dimensión en el poema "Son campanas" donde se halla asociada con un pie calzado.

Corazón estriado  
bajo campanas muertas pide altura  
Campanas son campanas  
son latidos ocultos de un giro que no llega

El pueblo en lontananza  
del tamaño de un ojo entornado  
yace en verde sin respirar aún  
medio camino o brazo tibio al beso

Campanas de la dicha  
de una sed de espiral donde un grito mudo  
del tamaño de un niño moribundo  
no acaba de caer como nieve a los hombros

Blandura de un paisaje de suspiros  
por el que andar no cuesta aunque ese mar se altera  
al respirar despacio una tristeza o lámina comida

Mientras suenan campanas  
como zapatos tibios  
descabalados en la tarde suave  
mejilla son que pide ser pisada  
mientras suspira un alba aún bajo tierra (89)

La imagen con la que el poema comienza combina el mundo humano y el mundo natural de una manera que transforma el corazón en una piedra marcada por el paso de un glaciar. La negatividad de esta imagen se ve subrayada con la imagen siguiente de las campanas, que podrían hallarse silenciosas o silenciadas, o incluso podría aludir a un toque de difuntos, aunque esta posibilidad queda confrontada inmediatamente por la idea de la ascensión implícita en "altura" y las asociaciones de vuelo y pájaros. Los "latidos" del verso 4 son una proyección de la metáfora del corazón mientras que la continuación de la imagen de campanas amortiguadas indicada por el adjetivo "ocultos" ahora deja ver claramente la experiencia de represión en estos versos. A pesar de la ambigüedad del sustantivo "giro", el complemento, "que no llega", indica que la imagen final de la estrofa se conforma con la experiencia represiva.

La estrofa siguiente, sin embargo, pasa a una modalidad más sentimental para revelar claramente el patrón subyacente simbolista del *paysage d'âme* que estructura el poema. El género pastoral, a la manera de Amiel, que seguramente se deriva más directamente de los libros tempranos de Juan Ramón Jiménez como *Arias tristes*, se halla mínimamente cambiada en su esencia por la presentación un poco arbitraria de las imágenes tópicas en la larga frase hipotáctica que llena la estrofa o por la descripción del pueblo distante como del tamaño de un ojo entornado que hace pensar en las comparaciones estrafalarias que practicaba Lautréamont. Las imágenes de un paraíso rústico, en la ecuación de "camino", "brazo" y "beso" en el verso 8, hermanan la dimensión natural con la dimensión humana en un idilio erótico de languidez auroral sugerida por la frase "verde sin respirar aún". La única sombra que se presenta en la escena es la ambigüedad de "ojo entornado", que podría entenderse como un ojo medio cerrado en vez de un ojo medio abierto.

Las "campanas de la dicha" del verso 9 son obviamente diferentes de las "campanas muertas" del verso 2, a no ser que esta imagen ahora se refiera al sonido de las campanas que rompe con su presencia anterior silenciosa y muerta. Un elemento negativo, asociado con aquellas campanas muertas, aparece con el "grito mudo" del verso 10 y se desarrolla para ocupar el resto de la estrofa. La indicación de la represión emocional se refuerza con el símil del niño moribundo que se establece con el paralelismo de la conjunción compuesta del verso 11 y con la imagen de la nieve que aflige los hombros de la presencia humana, así aludida metonímicamente. Todas estas imágenes se ven negadas por el verbo "no acaba", aunque hay que tener en cuenta que una de las idiosincrasias de la poesía de Aleixandre es el uso del negativo para hacer una expresión positiva. Sin embargo, cualquier sugestión de amenaza desaparece en la estrofa siguiente al reafirmarse la presencia del paisaje sentimental a pesar de la existencia de una tristeza que se supone suficientemente profunda como para producir una perturbación empática del mar.

La última estrofa localiza el poema cronológicamente en la hora típicamente simbolista de la tarde y completa la identificación del mundo natural y el mundo humano, aunque esta identificación se presenta de una manera problemática. La comparación del sonido de las campanas con "zapatos tibios/descabalados", mientras que incorpora el adjetivo "tibio" asociado con "beso" en el verso 8, transforma el toque jubiloso de la dicha en la equivalencia del chacoleteo de unos zapatos estropeados. La aserción inequívoca de la presencia humana en la imagen "mejilla" descubre el significado latente en los "latidos ocultos" del verso 4. Las campanas son una metáfora del ansia no declarada que es el verdadero tema del poema. Lo que se busca es el contacto humano referido en la imagen de la pisada que queda sólo en una aspiración,

como el alba en el verso final, esperando la ocasión y la oportunidad de emerger de la noche de la represión. El poema está dominado por este sentimiento melancólico; la presencia humana todavía no ha marcado el idilio pastoral con la pisada, pero sólo basta la proyección de aquella presencia humana para transformar la armonía de las campanas en la disonancia de los zapatos descalzados. Esto podría sugerir que los zapatos representan la presencia humana contaminada y contaminante privada de la inocencia indicada por los pies desnudos que huyen en "Tempestad arriba".

El tono elegíaco asociado con la imagen recurre en la sección final del libro en el poema "Donde ni una gota de tristeza es pecado" en el que el mundo natural es un lugar de lamentación otoñal con hojas caídas por debajo del pie que lo pisa: "crepitan ya los ayes amarillos/que bajo el pie son aguas como espejos" (110). Por contraste, en "Libertad" un mundo paradisíaco se presenta como algo hecho específicamente para la presencia de una pisada idealizada.

Esa mano caída del occidente  
de la última floración del verano  
arriba lentamente a los corazones  
sencillamente como la misma primavera

Las mismas bocas más frutales  
la tierna carne del melocotón  
el color blanco o rosa  
el murmullo de las flores tranquilas  
todo presente la evaporación de la nube  
el cielo raso como un diente duro  
la firmeza sin talla brillante y amante

El aroma el no esfuerzo para perdurar  
para ascender  
para perderse en el deseo alto pero logable  
todo esto está dichosamente presidido por el mediodía  
por lo radioso sin fin que abarca al mundo como un amor  
Una inmensa mariposa de brillos  
un respirar batiente que pasa sin recelos  
dadivoso de dichas perfectamente compartidas  
va y viene en forma de belleza en forma de transcurso  
haciendo al tiempo justamente un instante a vista de pájaro

Ni palmas ni brillos ni mucho menos ya primores  
Sino lo liso lo raso lo tenso y lo infatigable  
Esa senda hecha para la planta de oro  
También para los labios  
para recorrerla despacio  
para ir diciendo los nombres o los horizontes  
para que todo lo más en un momento de desfallecimiento se pueda uno  
convertir en río

No pido despacio o de prisa  
 no pido más que libertad 30  
 Pido que todos vayan allá más lejos  
 y allá me esperen mucho tiempo  
 hasta que troncos lisos sin pavor den señas de su existencia

Porque yo soy escéptico  
 La libertad en fin para mí acaso consiste en una gamuza 35  
 en esa facilidad de abrillantar los dientes  
 de responder con mi propio reflejo a las ya luces extinguidas

Pido señales o pido indiferencia  
 Se puede creer si digo que a veces un brazo pesa más que otro astro  
 que un párpado de espuma respira quietamente pero que nunca accederá a  
 dormir en nuestro seno 40

Pido sobre todo no lamentos no saluciones o visos  
 que todo pase como debe  
 Fila infinita de tormento olvidado que duele  
 preocupado únicamente de no ver mojado su zapato por esa espuma negra.  
 (101-102)

Este poema comienza con la evocación de otro paisaje sentimental en los versos 1-4 que se deriva del ámbito otoñal melancólico promocionado por el simbolismo. Sin embargo, este paisaje de la convención simbolista ha sufrido un desplazamiento significativo del horizonte de expectativas al añadirse unos elementos surrealistas y al identificarse el otoño con la primavera. No son la luz ni las hojas que caen con el sol poniente sino un atributo humano que luego se compara implícitamente con un navío por el uso del verbo "arriba". Teniendo en cuenta las asociaciones positivas de las imágenes de navíos en estos poemas, la mano humana podría tener supuestamente un significado positivo, y es evidente que el contacto de la mano con los corazones es el acontecimiento que reemplaza la presencia otoñal con la primavera. Este mundo pastoral se mantiene en la segunda estrofa donde se enfatiza la sensualidad de la escena con referencias que abarcan todos los sentidos. La estrofa termina con una imagen triunfante de un cielo despejado y la palabra final, "amante", aunque la convencionalidad de la evocación del paisaje se ve trastornada por la intrusión del símil a la manera de Lautréamont que compara el cielo con un diente duro. A pesar de este elemento potencialmente perturbador, la enumeración caótica jubilosa de la segunda estrofa se desarrolla en la tercera con una secuencia hipotáctica igualmente extática estructurada a base de la aliteración sostenida. Los conceptos de persistencia y ascensión se añaden a las cualidades que la escena representa y se expresan simbólicamente en la imagen de mediodía que recuerda el uso que hace Jorge Guillén de la misma imagen como un icono de la plenitud. La primera secuencia hipotáctica de esta estrofa se com-

pleta en el verso 16 con otra palabra concluyente, "amor". La segunda secuencia hipotáctica evoca otro subtexto, la *rima* X de Bécquer. Los ecos de Bécquer no son más que fragmentos, "batiente" y "pasa", pero son suficientes para hacer presente una poesía del romántico sevillano que trata el tema del amor extático como una fuerza elemental de la naturaleza. El poder de esta fuerza se simboliza en la inmensa mariposa brillante, expresada con más aliteración extática, y hecho manifiesto en la capacidad de escaparse del flujo temporal, dando al tiempo proporciones distantes y minúsculas que establecen coordenadas espaciales para el concepto del "presente eterno" que se halla en la tradición mística y también en la obra de Jorge Guillén.

La estrofa siguiente exhibe una expresión anafórica e hipotáctica arrebatada por la atmósfera embriagadora establecida en el poema. El grado de esta éxtasis provoca el cambio a una expresión más abstracta con los términos neutros enumerados en el verso 23, y la siguiente unión del mundo humano con el mundo natural. Otra vez la imagen de la pisada aparece, ahora presuntamente devuelta a una condición descalza indicada por la referencia a "planta", pero cualificada por el complemento "de oro", que podría significar una presencia ideal con ecos del concepto de una edad de oro. La simbiosis de las dimensiones humanas y naturales produce una identificación entre la huella dejada por el contacto del pie en la tierra y el contacto de unos labios que acarician un cuerpo humano, entre las palabras pronunciadas por los labios y los horizontes de la escena natural, y concluye con una declaración de un misticismo natural desenfrenado en la que la presencia humana adquiere la capacidad de transformarse en río, haciendo pensar en la imagen implícita del navío en la primera estrofa.

Al llegar a este momento de comunión romántica con la naturaleza el poema cambia de aspecto a una declaración en primera persona que pide la "libertad", asociándose así con la celebración de "liberté" que se halla en las obras y la teoría de los surrealistas franceses. Sin embargo, el lugar donde la libertad puede existir es muy distante tanto en el tiempo como en el espacio, aunque este lugar se designa como un ambiente natural donde los árboles pueden crecer sin miedo, un Edén que todavía no existe. No obstante, en la estrofa siguiente esta posibilidad optimista, templada como es por la lejanía espacial y temporal, deja lugar a la declaración de escepticismo y la suposición surrealista sorprendente que la libertad para el poeta es una gamuza utilizada para dar brillo a los dientes de modo que reflejen luces apagadas hacía mucho tiempo. La extrañeza de estas declaraciones se aumenta con el hipérbaton extraordinario, "las ya luces extinguidas". Estos sentimientos se continúan en la expresión difidente de la estrofa octava donde la simbiosis de los mundos humanos y naturales, el brazo y la estrella del verso 38 y la pestaña de espuma

del verso 39, se complementan con el adverbio “a veces” en la primera instancia y en la segunda por la declaración de la imposibilidad que el sujeto poético experimenta en sus contactos con estos mundos integrados.

La última estrofa del poema pasa del sentimiento difidente final a la experiencia de un dolor infinito provocado por la sospecha de que este mundo paradisiaco o se ha perdido o resulta inaccesible, aunque queda una preocupación con la conservación de los vestigios de cualquier inocencia que permanezca. El pie está calzado otra vez pero busca evadir la contaminación de lo que hay que suponer una imagen acuática profundamente negativa, “espuma negra”. El zapato también se asocia con la experiencia poslapsariana, pero el deseo de proteger la memoria del paraíso queda como un imperativo existencial. La pisada que hace el contacto entre los mundos humanos y naturales y la huella que exhibe evidencia de la presencia humana en la naturaleza son imágenes del ideal y del fracaso de lo que se refiere en “Formas sobre el mar”, el poema final de *Espadas como labios*, como “ese medir la tierra paso a paso” (112).

Ideal y fracaso coexisten, como coexisten el mundo prelapsariano con el mundo poslapsariano en un escorzo temporal por el que se supera las limitaciones de la realidad cotidiana. La voz que habla estos poemas es la del vate al que Aleixandre se refiere en el prólogo de 1944 a la segunda edición de *La destrucción o el amor*:

El poeta, esencialmente, es el vate, el profeta. Pero su “vaticinio” no es vaticinio de futuro; porque puede serlo de pretérito: es profecía sin tiempo. Iluminador, asestador de luz, golpeador de los hombres, poseedor de un sésamo que es, en cierto modo, misteriosamente, palabra de su destino. (Aleixandre 1968, 1444)

El sésamo que abre las puertas a esta otra realidad intemporal y alumbradora es aquella relación inesperada entre la presencia humana y el mundo paradisiaco ya presentido ya perdido en estos poemas, como Aleixandre confirma en unas declaraciones contenidas en el prólogo de 1946 a la segunda edición de *Pasión de la Tierra*:

La búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la “hiperrealidad” (el término es de Dámaso Alonso), que aquí es el zahondar, el alumbrar la última realidad, más real que la sola aparente de la superficie. Mediante inesperadas y rompedoras aproximaciones, acaecidas por la vía de la intuición —en una posible clarividencia en que estalla la lógica discursiva— se intenta la superación de los límites consentidos. Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda que no los consiente y los asume”. (Aleixandre 1968, 1449)

El término “hiperrealidad” supone la renuencia de Aleixandre de aplicar la etiqueta “surrealista” a su poesía, “hiperrealidad” que se confiesa haber sido



tomada de Dámaso Alonso, aquel gran crítico enemigo del surrealismo en los años posteriores al florecimiento del surrealismo en la obra de la generación del 27. Pero esta "hiperrealidad" creada por el estallido de la lógica discursiva es precisamente la "surrealidad" en el que "cesan todas las contradicciones" (la frase es de André Breton en el *Manifeste du surréalisme* de 1924). El Paraíso de Aleixandre, por lo menos el mundo paradisiaco presente y a la vez ausente en *Espadas como labios*, es su versión particular e idiosincrática del buscado y rebuscado punto supremo del surrealismo donde todas las oposiciones cesan de ser contradictorias. Así, incluso aquella parte de *Espadas como labios* que podría interpretarse como un elemento que sobrevive de la imagen tradicional del mundo —paraíso y desahucio— se integra en una visión surrealista englobante.

#### OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.
- . *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Castalia, 1972.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 1977.
- Harris, Derek. "The Shadow of Paradise in Aleixandre's *Espadas como labios*". Ed. R. A. Cardwell, *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils*, Nottingham: University of Nottingham, 1984. 34-45.
- Mallarmé, Stéphane. "L'Après-midi d'un faun". *Poésies*. París: Gallimard, 1945.
- Reverdy, Pierre. "L'image". *Nord-Sud* (marzo 1918).

